

RADOSLAV HORÁK / 8. 3. 2022

Od Mohykána k Andělovi: ideologizace typu „nerudného autoritáře“ na přelomu čtyřicátých a padesátých let

Není jednoduché snést přísný rodinný režim despoty Bořivoje Kohouta, skutečné i příslovečné dirigování neurotického Odonu Tříšky ani strávit dny volna ve společnosti neustále nespokojeného a nevrlého Gustava Anděla. Řeč je o protagonistech snímků *Poslední mohykán* (1947), *Rodinné trampoty oficiála Tříšky* (1949) a *Dovolená s Andělem* (1952). Jsou si podobní svým nejvýraznějším rysem, jímž je negativismus spojený s nadřazeným či bezohledným jednáním s okolím – odtud označení „nerudní autoritáři“. V mnohém jsou však také odlišní, přičemž řada rozdílů je v přímém souladu s průnikem komunistické ideologie do českého filmu po roce 1948. Účelem tohoto textu je takovéto odlišnosti reflektovat a pojednat tím o ideologicky podmíněné proměně popsaného typu na konci čtyřicátých a počátku padesátých let.

Je třeba doplnit, že zmíněná nerudnost a autoritářské vystupování nejsou jedinými společnými rysy jmenovaných postav. Z hlediska vnější charakteristiky jde ve všech případech o postarší muže, ve dvou z uvedených filmů představované dokonce týměž hercem (Jaroslav Marvan). Postava popisovaného typu rovněž v průběhu děje prodělává vždy tentýž vývoj – „nerudný autoritář“ vlivem vnějších okolností projde „přerodem“, který změní jeho povahu a díky němuž postava upozadí či zcela ztratí své negativní vlastnosti. Bořivoj Kohout svůj rodinný despotismus nakonec přehodnocuje, Odon Tříška se uklidní a přestane být nevráživý a také Gustav Anděl se stane přátelštějším.

Mezi tím, jak je typ v jednotlivých filmech vykreslen, lze však nalézt i řadu odlišností. Mění se příčina, z níž protagonistovo nevhodné chování pramení, poměr mezi nerudností a autoritativností, způsob, jakým je vnímán okolím, i důvod a podoba závěrečného „přerodu“. Na následujících řádcích se postupně zaměřím na všechny tři filmy a tyto rozdíly demonstruji. Interpretačním klíčem bude odlišný kontext vzniku jednotlivých snímků, které sice byly natočeny s odstupem pouhých několika let, avšak za vzájemně rozdílných okolností.

Poslední mohykán jako pokračovatel v tradici

Po zestátnění kinematografie v roce 1945 začala česká filmová tvorba hledat svoji poválečnou tvář a vydala se přitom několika směry. Bylo možné pozorovat snahu o reflexi aktuálních témat (*Ves v pohraničí*), o zúčtování se skončeným válečným obdobím (*Hrdinové mlčí*, *Muži bez křídel*, *Nadlidé*), stylové i obsahové experimenty (fantastické drama *Podobizna*; průnik britského dokumentarismu do *Uloupené hranice* či socialistického realismu – tehdy ještě nechápaného ve smyslu doktríny – do *Sirény*), ale i úsilí o navázání na prvorepublikové a protektorátní tvůrčí tradice (*Týden v tichém domě*, *Předtucha*). Velmi podobným rozvrstvením disponoval i komediální žánr – poválečnou bytovou krizi s nadsázkou řešil snímek *Nevíte o bytě?*, válečné trauma přetavené do karikatury nabídl film *Nikdo nic neví*, neotřele secesně stylizovanou bujarou zábavou byly *Parohy*.

Snímek Vladimíra Slavínského *Poslední mohykán* s premiérou 5. září 1947 patřil k těm, které navazovaly na stará osvědčená témata a postupy. Jde o adaptaci divadelní hry F. X. Svobody *Poslední muž*, která se pod původním názvem objevila na plátcích československých kin v režii Martina Friče už roku 1934. Titulní postavou frašky je přísný a každou chvíli nahněvaný otec rodiny Bořivoj Kohout, který s manželkou a svými dětmi zachází jako s podřízenými.^[1] Vyžaduje od nich bezvýhradnou poslušnost a disciplínu, rozděljuje jim práci a činí za ně veškerá rozhodnutí, bez ohledu na to, zda s tím oni souhlasí. Když však pomocí Isti zjistí, jak se jeho rodina chová, když on není doma, a odhalí, že ostatní jeho chování nesnášejí a poslušnost mu neodpírají jen ze strachu, nikoli z přesvědčení, začne být chápavější, vlídnější a veselejší.

Zatímco ve Fričově adaptaci ztvárnil protagonistu Hugo Haas, v té Slavínského to byl Jaroslav Marvan, který hrál od roku 1943 tutéž roli i v divadle.^[2] Oproti divadelní hře

přistoupil Slavínský společně s autory scénáře Jaroslavem Mottlem a Josefem Hlaváčem k několika výrazným úpravám, které ovlivnily i způsob protagonistova vykreslení. Bořivoj Kohout získal v adaptaci nový rys – stal se bojovníkem za práva zvířat. Tato přidaná vlastnost mu sice dodává zčásti lidštější povahu a činí postavu komplexnější, na druhou stranu však ještě více zdůrazňuje Kohoutovu neurotičnost a autoritářské chování, které na rozdíl od předlohy uplatňuje nejen vůči rodině, ale i vůči zcela cizím lidem – nejprve vyčiní na ulici muži, jenž bere bič na koně, a posléze dokonce vlezl v cirkusu do lví klece, aby vynadal krotiteli. Rovněž byl upraven původní motiv dvojnictví: V předloze se Kohout nechá budoucím zetěm vydávat za uměle vyrobeného panáka, kterému mají ostatní členové rodiny říct, co si o něm doopravdy myslí. Tento motiv byl v téměř nezměněné podobě zachován ve Fričově adaptaci, v té Slavínského se však namísto toho objevila postava bratra-dvojčete Jaroslava. Ten je Bořivojovi vzhledově téměř k nerozeznání podobný, povahově se však od něj diametrálně odlišuje – hýří svobodomyšlností a optimismem. Bořivoj se přitom rozhodne na chvíli vydávat za Jaroslava, před kterým se rodina nebojí mluvit upřímně. V kontrastu s Jaroslavovou veselou a bezprostřední povahou opět ještě více vyniká Bořivojův negativismus a despotismus. I sama jména Bořivoj a Jaroslav lze v tomto smyslu vykládat jako mluvící – zatímco první z nich odkazuje k destruktivnímu chování (bořit), druhé vzbuzuje pozitivní asociace (jaro, slavit).

Původ Bořivojova nevhodného chování není nijak osvětlen, což je v souladu se zjednodušující povahou žánru frašky. Není však bez zajímavosti, že ve Svobodově předloze se vysvětlení objevuje; Kohoutův budoucí zeť Bečvář jej interpretuje jako důsledek toho, že Kohout nebyl ničím zaměstnán a měl tak přebytek energie, pro niž nemohl najít využití: „Pro boha, co si měl ten člověk počít se svou nepokojnou snahou? Ten měl být obchodníkem, nebo průmyslníkem, nebo členem užitečných spolků, měl veslovat, na koni jezdit, dříví štípat a tak dále, a ne doma sedět.“^[3] Konstatování, že byl protagonista málo zaměstnán, se objevuje i ve Fričově adaptaci, v té Slavínského se však žádná taková zmínka nenachází. Návrhy z předlohy, že měl být Kohout „obchodníkem nebo průmyslníkem“, svádějí k interpretaci, že vysvětlení zmizelo již vlivem poválečných levicových tendencí, pravděpodobnější však je, že by jednoduše nedávalo smysl. Bořivoj Kohout totiž ve Slavínského adaptaci žije i mimo rodinu vcelku aktivním životem – navštěvuje dražby a je i členem užitečného spolku, a sice toho na ochranu zvířat.

Bořivoj sám se při rozhovoru s rodinou v roli strýce Jaroslava označí za „starého bručouna“, je si tedy vědom své nerudnosti. Je však třeba podotknout, že ji neprojevuje stále. Dokáže se rozčílit i kvůli naprostým malichernostem (například když najde při přebírání příborů vidličku mezi lžícemi), nevrlý je však pouze na ty, vůči nimž chce působit jako autorita – na členy své rodiny, na osoby týrající zvířata, na uvaděče v cirkuse nebo na tamější publikum. Naopak při kontaktu s inženýrem Bečvářem, jenž si získá jeho důvěru, se chová klidně a přívětivě. Že je ještě před svým „přerodem“ schopen i projevů sympatií, dokazuje i scéna z vlaku, kde se pustí do rozhovoru se spolucestující dámou. Protagonistova nerudnost je tedy podřízena jeho autoritativnosti, která je tak pro tuto postavu znatelně dominantnějším rysem.

Ačkoli cirkusové publikum se Bořivojovi kvůli jeho chování vysměje, jinak se s ním jeho antagonisté buď pouští do sporu (muž týrající koně, uvaděč v cirkuse, krotitel), nebo se Bořivoj od svého okolí dočkává zcela podřízené reakce. Poslední jmenovaný případ je nejčastější a týká se protagonistovy rodiny, která, jakkoli Bořivojovým chováním trpí, nemá odvalu se vůči němu vzepřít (to si dovolí pouze tajně a stejně se strachem) ani se nad něj povznést. Bořivoj je tedy postavou, která dokáže v ostatních obvykle vyvolat buď strach a respekt, nebo rovnocennou konfrontaci.

Závěrečný „přerod“, jímž protagonista projde, je motivován – opět v souladu se žánrem frašky – víceméně náhodně a dojde k němu velmi rychle. Příležitost vydávat se za bratra Bořivoj dostane vlivem shody okolností, dopředu ji nepředpokládá; pouhá chvíle mu pak po setkání s pravdou stačí, aby své chování přehodnotil. „Přerod“ proběhne takřka během jednoho okamžiku, ačkoliv to pro Bořivoje není jednoduché, jak reflektuje při rozhovoru s bratrem: „No tak, Jaroslave, uznej, že se člověk nemůže jen tak obratem ruky docela předělat.“^[4] Ke členům své rodiny se začne chovat vstřícněji a chápavěji, ačkoliv v prvních momentech ještě zcela neopouští autoritářský tón: „A ode dneška platí, Heleno, když chce Marek s tebou mluvit, ať přijde k nám. Bez debat!“^[5] V závěru si můžeme všimnout toho, že se zbavil i své nerudnosti – ve chvíli, kdy v rozhlase zaslechne zprávu o šíleném muži, jenž vlezl do lví klece (týkající se jeho), hlasitě se rozesměje, což je vůbec první okamžik, kdy takovou emoci projeví.

Veškeré popsané dílčí charakteristické prvky spjaté s Bořivojem Kohoutem se budou lišit u protagonistů *Rodinných trampot oficiála Tříšky* a *Dovolené s Andělem*. Jak si ukážeme, mnohé z odlišností jsou přímými důsledky komunistické ideologizace české

kinematografie po roce 1948, u dalších to lze odůvodněně předpokládat.

Rodinné trampoty oficiála Tříšky vyřešeny prací

Rok 1948 nebyl pro občany Československa pouze mezníkem politickým, ale i kulturním. Umělecká tvorba začala být pod taktovkou komunistické strany podřizována ideologickým cílům a po IX. sjezdu KSČ se stal jediným přípustným uměleckým směrem socialistický realismus, spojený s požadavkem zpracovávat aktuální tematiku ideologicky vhodným a masově srozumitelným způsobem.^[6]

Ve filmové tvorbě se nově protlačované požadavky odrazily zvláště markantně. Výše popsaná těsně poválečná pestrost tendencí velmi rychle zmizela, experimenty i snaha o návaznost na prvorepublikové tradice se staly nežádoucími. Režisér Alfréd Radok byl kvůli formálně neotřelému pojetí snímku *Daleká cesta* obviněn z „formalismu“.^[7] *Bílou tmou* Františka Čápa podrobila dělnická porota na I. mezinárodním filmovém festivalu pracujících ve Zlíně kritice kvůli údajnému pesimismu a naturalismu.^[8] Neobstál ani psychologický film *Dvaasedmdesátka*, který se kvůli odmítavé reakci kulturních referentů ROH dostal do kin až s několikaletým zpožděním.^[9] Odsudkům byl podroben každý snímek, který byl – jak uvádí Jiří Knapík v souvislosti s reflexí kritického ohlasu zmíněné *Dvaasedmdesátky* – „zcela odtržený od budovatelské reality“.^[10]

Totéž se odrazilo i v komediální tvorbě. S nepřijetím ze strany dobové kritiky se setkal *Hostinec U kamenného stolu* Josefa Grusse, příběh nezávazně zábavného stylu, odehrávající se jakoby mimo aktuální čas a prostor. Takové pojetí bylo nově vyhodnocováno jako nevhodné, i komedie měla totiž především ideologicky vychovávat, jak lze ilustrovat vyjádřením Jaroslava Brože v recenzi zmíněného snímku. Na film bylo dle něj třeba hledět „především jako na prostředek kulturní, politické a umělecké výchovy diváků“, bez ohledu na jeho žánr.^[11] Začalo se mluvit o „veselohře nového typu“, popř. „s novým obsahem“, v níž mělo být směšné to, co bylo „zpátečnické“. Takovouto cestou se pokusili vydat Bořivoj Zeman filmem *Pan Novák* či Josef Mach snímkem *Vzbouření na vsi*.

Rovněž *Rodinné trampoty oficiála Tříšky*, jež vstoupily do kin 30. prosince 1949, jsou filmem Josefa Macha; scénář k nim napsal Ivan Osvald. Titulní postavou (hranou Sašou Rašilovem) je bytový referent Odon Tříška, jenž si zničí duševní zdraví prací na bytovém úřadě při poválečné krizi bydlení. Společně s manželkou a dětmi, jimž coby

hlava rodiny autoritativně velí, hledá lék pro své nemocné nervy nejprve v penzionu Harmonie, kde se ho však nedočká, vyrazí tedy jinam. Během svých cest jsou Tříškovi omylem zaměněni za žňové brigádníky, kteří měli přijet do pohraniční vísky Horuky, a stanou se tak pomocnými silami při žňových pracích. Tříška zapojení do nich nejprve odmítá, později se však podvolí, zjistí, že mu nový život svědčí, a rozhodne, že rodina v Horkách už zůstane. Ačkoli titulní postava vychází typově ze staršího vzoru, film se již vyznačuje „novým obsahem“, jež soudobé autority požadovaly – propojuje tematiku starších filmů *Nevíte o bytě?* a *Ves v pohraničí*, zároveň však s výchovným záměrem ukazuje jednoznačné řešení nastolených problémů.

Protagonista se nerudností i autoritářstvím podobá „předúnorovému“ Bořivoji Kohoutovi. Nevrlost projevuje vůči každému, kdo narušuje jeho klid – ať už je to rodina, bývalí klienti nebo zpívající vojáci, jejichž píseň Tříšku ráno budí ze spaní a kteří ho rozčilují už samotnou svou přítomností v blízkosti jeho dcer (netuší přitom, že jedna z nich už za jeho zády s vojákem chodí). Tříškova autoritativnost je spojena zčásti už s jeho povoláním, v rámci nějž o lidech rozhoduje, a její projev lze nalézt také v tom, že ve volném čase diriguje sbor, jehož podstatnou součástí tvoří i členové Tříškovy rodiny. Nejvyšší míru autoritativnosti uplatňuje – analogicky s Bořivojem Kohoutem – opět vůči rodině; nutno však podotknout, že (jak bude dále rozvedeno) nejde o ono despotické autoritářství, kterého si můžeme všimnout u Kohouta.

Zároveň je již nyní patrné, že se od sebe obě postavy v dílčích ohledech liší. Původ neurotického chování Bořivoje Kohouta jsme neznali a pro film nebyl důležitý. Naproti tomu v úvodu *Rodinných trampot* je poměrně mnoho prostoru věnováno zobrazení problémů, se kterými se musel Tříška coby bytový referent potýkat, a s nimi spojeného stresu. Děj začíná již v roce 1945 a ve zhušťující sekvenci ukazuje dvouletý nápor klientů bytového úřadu, kterému protagonista nakonec přestává být schopen čelit a lékař jej posílá do penze. Tříška, který se dokáže i na základě drobného podnětu snadno rozčílit, tedy není bezdůvodně vrtošivým diktátorem, nýbrž spíše unaveným člověkem, jehož nevhodné chování pramení z dlouhodobého přepracování, a touží tedy po klidu.

S tím souvisí oproti Bořivoji Kohoutovi výrazně odlišný poměr mezi nerudností a autoritativností. Nelze tvrdit, že by byl zcela obrácený a že by naproti tomu, jak bylo Kohoutovo „bručounství“ podřízeno autoritářskému působení, u Tříšky platilo, že

autoritářské chování vždy vychází z jeho podrážděnosti. V mnoha případech tomu tak ale je: Rodině nařizuje během volna nepracovat, jelikož sám je přepracovaný. Rovněž veškerá jeho náhlá rozhodnutí o stěhování na jiné místo pramení ze snahy uniknout stresujícím podnětům. Coby úředník, vedoucí sboru i „hlava rodiny“ je do autoritářské pozice neustále stavěn, ta mu však obvykle nepřináší potěšení, nýbrž pouze další stres.

Můžeme si tak všimnout, že autorita jednotlivce je ve filmu zčásti zpochybněna jako něco nevhodného, nepatřičného, potenciálně škodlivého – ovšem ne tolik pro okolí, jako spíše pro samotného jejího představitele. Podoba reakcí okolí na protagonistovo chování je oproti *Poslednímu mohykánovi* v souladu s tím opět odlišná. Ačkoliv členové Tříškovy rodiny otcovy rozkazy obvykle poslouchají, nemají z něj strach. Nerozpakují se projevit s jeho chováním nesouhlas (například v situaci, kdy Tříška rozhodne o odjezdu z Horek) nebo si z něj bez toho, že by to nějak zásadně skrývali, dělat legraci (synové počítají, kolikrát už vyprávěl historku o bratru svého dědečka). Spíše než *jej* se bojí o *něj* – když se Odon začne rozčilovat u společné večeře v pražském bytě, členové rodiny k němu přiběhnou a snaží se jej uklidnit.

Rozdíl mezi postojem rodiny k otci v *Posledním mohykánovi* a *Rodinných trampotách* je dobře viditelný na odlišném řešení obdobné situace s milým jedné z dcer. Jak Zdeňka Kohoutová, tak Slávka Tříšková se tajně schází s mužem, o němž tuší, že by proti němu jako jejímu budoucímu manželovi otec protestoval, a v obou případech se budoucí zeť s nastávajícím tchánem kvůli tomu seznámí tak, aby nebylo hned znát, kdo skutečně je a jaké má úmysly. Zatímco Zdeňka však otci neprozradí, že její zasnoubení s inženýrem Bečvářem ve skutečnosti nebyla jeho vůle, Slávka se tátovi po čase nezdráhá přímo říct, že chodí s vojákem, a na jeho protesty odpoví: „Mám snad čekat jako Božka, až kdo se ti bude líbit?“^[12] Autoritativnost jedince tedy ve filmu podléhá jak částečnému upozadění a zpochybnění, tak zesměšnění a despektu.

Nejdůležitější změnu však prodělala podoba závěrečného „přerodu“ nerudného autoritáře. Tentokrát totiž prostředkem, který jeho chování změní, není pouhé „prozření“, vzniklé náhlou upřímností okolí. Tříšku, duševně znaveného a rozhozeného úřednickou prací ve městě, změní venkovské pohraniční prostředí, kde získá kontakt s fyzickou prací. V ní i přes počáteční odpor najde nový impulz do života a lék na svůj neurotismus, z nějž se nakonec zcela „uzdraví“. Přestane si zakládat na dřívě

vynucovaných rodinných rituálech (zpěv před jídlem), protože „dneska na to není čas,“ [13] a rodině přestane nařizovat odpočinek. Tříškův „přerod“ je tedy v jasném souladu s komunistickou adorací dělné práce. Navíc, zatímco Tříškovo původní zaměstnání mělo ryze individualistický charakter (výlučná pozice rozhodujícího úředníka), v Horkách se stává součástí společenství vzájemně si pomáhajících lidí – ke změně protagonistova charakteru tak dopomůže, opět v souladu s komunistickými myšlenkami, i jeho splynutí s kolektivem.

Ačkoliv je tedy Odon Tříška tímž typem protagonisty jako Bořivoj Kohout, na rozdíl od něj není pro své okolí hrozbou. Je nemocným člověkem, kterého „vyléčí“ naplnění dobově aktuálního požadavku, jak ve své dobové explikaci potvrzuje i scenárista Ivan Osvald: „Hnali jsme našeho hrdinu různými místy, aby našel klid a spokojenost tam, kde tehdy bylo lidí zapotřebí [...]“. [14] Síla vůle jednotlivce je zde obroušena, zpochybněna a prezentována jako nezdravá i pro něj samotného, ve prospěch očišťující a ozdravné síly kolektivu.

Dovolená s Andělem dovršující typovou transformaci

Tematika filmů i jejich styl byly v první polovině padesátých let už zcela odlišné od podoby těsně poválečné kinematografie. Jiřina Švorcová hledala *Cestu ke štěstí* coby traktoristka, svůj *Nástup* do pohraničí si odbyli další nadšení budovatelé; a zatímco horníci byli rádi, že *Nad námi svítá*, bdělým členům strany nedali spát záškodníci, kteří *Přicházejí z tmy*. O „správnou“ interpretaci nedávné, prvorepublikové historie se staraly tituly jako *Případ dr. Kováře*, *Anna proletářka* nebo *Kavárna na hlavní třídě*. Formální experimenty i jakékoliv pozitivní odkazy na „kapitalistickou“ minulost byly zcela nepřipustné. Ideologizaci podléhaly i filmy odehrávající se ve vzdálenější minulosti (*Temno*) nebo pohádky (*Pyšná princezna*, *Byl jednou jeden král*).

Nejinak tomu bylo u komedií, jejichž náplň se až na výjimky rovněž zcela podřídila ideologickým požadavkům a výchovným cílům. Dělnické prostředí reflektovaly tituly *Karhanova parta* či *Racek má zpoždění*, s odmítači združstevňování se vypořádal snímek *Slepice a kostelník*, lidovost a masovou srozumitelnost vyzdvihla *Písnička za groš*. I u titulů, které jsou dodnes s úspěchem reprízovány, jako je dvojfilm *Císařův pekař – Pekařův císař*, jsou výrazně zřetelné vyzdvihování manuální práce oproti duševní a podpora kolektivismu.

Snímek *Dovolená s Andělem* v režii Bořivoje Zemana, jenž se zároveň s dalšími třemi tvůrci (Jaroslav Mottl, Josef Neuberger, František Vlček) podílel i na scénáři, si odbyl premiéru 3. dubna 1953. Děj se odehrává v rekreačním středisku ROH Jezerka, kam společně s dalšími rekreanty – vzornými pracovníky podniků z celého Československa – přijíždí i mrzutý a neustále nespokojený revizor pražského dopravního podniku Gustav Anděl (ve ztvárnění Jaroslava Marvana). I on, analogicky vůči Bořivoji Kohoutovi a Odonu Tříškoví, během pobytu ve středisku své chování změní. Již nyní si však lze všimnout dvou podstatných odlišností oproti předchozím dvěma případům. Zaprvé v ději protentokrát absentuje rodinné prostředí, vůči němuž by Anděl mohl uplatňovat svou „přirozenou autoritu“ coby otec, naopak se už od počátku stává – ač nepříliš dobrovolnou – součástí rovnostářského kolektivu. Druhým rozdílem je, že ačkoliv je Anděl titulní postavou, není jednoznačně dominujícím protagonistou. Značná pozornost je ve snímku věnována i mnohým dalším postavám – rozvádějícím se manželům Pavlátovým, údržbáři Maškovi a jím zorganizované brigádě na zřízení žnového útulku pro děti, muzikantovi Vyhlídkovi či horníkovi Štefanu Palkovi, jenž se zamiluje do řidičky autobusu Marienky Vaněčkové. Ve filmu tak vystupuje spíše kolektivní hrdina, čemuž nasvědčoval i původně navrhovaný název – *Pojed'te s námi*. [15] Již tyto rozdíly oproti dříve analyzovaným snímkům nasvědčují, že nejen dílčí charakteristika, ale i funkce „nerudného autoritáře“ ve filmu bude již značně odlišná od *Posledního mohykána* a že bude dovršena ideologická typová transformace, jež byla zčásti pozorovatelná už v *Rodinných trampotách oficiála Tříšky*.

Původ Andělova nevhodného chování je spojen s jeho zaměstnáním. Coby revizor má tendenci lidem nedůvěřovat, vyvyšovat se nad ně a vidět v nich pouze černé pasažéry. Ve filmu je tedy rozvíjeno pojetí „nerudného autoritářství“ coby nemoci z povolání, kterého si můžeme všimnout už u Odonu Tříšky. Zároveň je coby negativní rys spojený s touto charakteristikou nově rozpracován příznak, jehož škodlivá povaha byla v *Rodinných trampotách oficiála Tříšky* pouze naznačena: silný individualismus postavy. Anděl se stává součástí společenství rekreantů ne zcela svou vůlí a snaží se z něj vyčleňovat: například i takovým způsobem, že k vodě přijde v obleku a nehodlá se společně s ostatními ani koupat, ani relaxovat v písku. Nezajímá se o ostatní – když dostane otázku, zda neví, proč nepřišel jeho spolubydlící k obědu, odpoví: „Nevím, nestarám se!“ [16] Nelze jednoznačně určit, zda je Andělův individualismus rysem, jenž napomáhá jeho nevhodnému chování, nebo jestli jej lze charakterizovat jako jeden z

přímých projevů „nerudného autoritářství“; způsob využití tohoto prvku ve filmu je každopádně v souladu s negativními konotacemi, které komunisté s individualismem spojovali. Andělovo chování lze z tohoto pohledu chápat nejen jako hloupé a nepříjemné, nýbrž přímo „zpátečnické“.

Poměr mezi nerudností a autoritativností se v Andělově případě jednoznačně otočil ve prospěch nerudnosti. Autoritářství je s ním spjata spíše latentně, v podobě jeho již zmíněného zaměstnání. S ním spojený postoj k lidem si přináší i na rekreaci, z čehož pramení komika. Objeví se i situace, v níž je o Andělově zaměstnání soustavnější řeč a kdy má tendenci s ním spojenou autoritativnost otevřeně uplatňovat – při rozhovoru s rekreantkou, která vzpomíná na to, že od Anděla před časem dostala pokutu, před ní rozčileně obhajuje svou pravdu. Anděl má rovněž tendenci organizovat ostatní (např. stěhuje spolubydlícího Maška na jinou postel) a rázně jim rozkazovat (např. zakáže druhému spolubydlícímu Vyhlídkovi, aby na pokoji hrál na své cello). Jinak je ale především neustále nespokojený a negativně naladěný; zlobí se, stěžuje si, ovšem mnohdy bez snahy přímo autoritativně působit na lidi okolo sebe. Autoritářství jednotlivce je tedy oproti předchozímu případu nejen zesměšněno a vykresleno jako zdroj problémů i pro samotného jeho nositele; zároveň je ještě více oslabena jeho samotná tematizace.

Na rozdíl od antagonistů Bořivoje Kohouta a částečně i Odonu Tříšky si ostatně rekreanti ani nepřipouštějí, že by Anděl měl mít moc je svým chováním rozhodit nebo zlomit. Nikdo jej nebere vážně; v dovolenkovém prostředí je svým vystupováním – navíc v kontrastu se svým příjmením – pouze směšný. Není na něm nic děsivého; namísto hrozby je spíše „brzdícím článkem“ narušujícím harmoničnost kolektivu a nadšení z nového způsobu života.

Se vším uvedeným jsou pak naprosto v souladu i podoba a výsledek Andělova „přerodu“. Dojde k němu pod vlivem vzájemné dobrosrdečnosti, nezištné ochoty si pomáhat, mezilidského souladu a všudypřítomného elánu, s nimiž se během čtrnáctidenního pobytu v idealizovaně zobrazené společnosti rekreantů neustále setkává. Anděl začne být přátelštější a v emotivním proslovu, který pronese do mikrofonu (aniž však tuší, že ho nikdo neslyší), vystihne důvod změny svého chování takto: „Teprve tady mezi vámi jsem poznal, co to vlastně je, když má člověk člověka rád. Vždyť já jsem se díval na lidi okolo sebe jenom jako na pasažéry a nikomu jsem

nevěřil.“^[17] Andělův „přerod“ však nezahrnuje pouze prostou ztrátu jeho nerudnosti – neguje i svůj předchozí individualismus. V pozdějších minutách filmu už nenavštíví pláž u jezera formálně oblečený; dokonce se nechá Vyhlídkou zahrabat do písku. Při taneční zábavě v předvečer odjezdu rekreatantů pak vyzve k tanci ženu, s níž měl v minulosti spor coby s černou pasažérkou. Anděl se stává plnohodnotnou a rovnocennou součástí společenství rekreatantů, čímž je vyjádřena všemocnost kolektivu, překonávající negativistické působení jednotlivce.

V postavě Gustava Anděla je tedy dokonáno to, co bylo započato u Odonu Tříšky. „Nerudný autoritář“ již není postrachem pro okolí, který by měl až do doby, než začne být schopen sebereflexe, moc hýbat s věcmi okolo sebe. Je vyčleňujícím se prvkem z harmonického kolektivního fungování společnosti, jež je nutno začlenit; vzpurným elementem, jež je třeba převychovat – přesně v souladu s komunistickými myšlenkami. Jeho chování lze chápat jako chorobu, která může být vyléčena ozdravnou mocí svorného a veselého kolektivu, disponujícího pracovním entusiasmem.

Závěr

Ačkoli tedy v základních obrysech své charakteristiky zůstal „nerudný autoritář“ v průběhu let 1947–1952 týmž, jeho dílčí rysy se proměňovaly v souladu se soudobými ideologickými vlivy a cíli. Zatímco před únorem 1948 podléhal způsob jeho vykreslení čistě žánrovým pravidlům frašky, v padesátých letech se stal nástrojem k výchově diváka v duchu komunistických myšlenek. Za původ jeho nevhodného chování bylo označeno škodlivé zaměstnání (jiná než manuální práce), popřípadě individualistický přístup k životu. Byl zpochybněn a upozaděn jeho autoritářský vliv, nad nímž převládla ozdravná a převýchovná moc kolektivu. „Přerod“ postavy se proměnil z prosté změny negativních vlastností v proces začlenění do nově reorganizované společnosti.

Není od věci podotknout, že *Poslední mohykán*, *Rodinné trampoty oficiála Tříšky* a *Dovolená s Andělem* nejsou jedinými filmy, v nichž by bylo možné „nerudného autoritáře“ nebo jemu příbuzný typ objevit, a není to také poprvé, co byl reflektován. Výskyt obdobně charakterizovaného typu v českém filmu, jehož společnými znaky jsou „bručounství“ i následná náprava, popsal již roku 1983 v časopise *Film a doba* Pavel Taussig, který o něm pojednává i v souvislosti s protagonisty dalších snímků – např. *Bylo to v máji* či *Veselý souboj*.^[18] Spojuje jej ovšem výhradně s Jaroslavem

Marvanem, přičemž jak bylo dokázáno v tomto článku, Marvan nebyl jediným hercem, který tento typ představoval. Účelem tohoto článku zároveň nebylo vytvořit vyčerpávající výčet případů výskytu popsaného typu, nýbrž na názorných příkladech demonstrovat jeho proměnu v souvislosti s ideologizací české kinematografie po roce 1948.

Závěrem lze pro zajímavost uvést, že navzdory výrazné proměně komediální tvorby na přelomu čtyřicátých a padesátých let a s tím spojené očividné transformaci popsaného typu nebyla soudobá kritika s „ideovou úrovní“ filmů mnohdy spokojena. Josefa Macha s *Rodinnými trampotami oficiála Tříšky* zařadil Antonín Novák v dobové recenzi mezi tvůrce, kteří se sice „pokoušejí [...] o nový obsah svých komedií“, jenže „si přitom počínají krotce a nesměle [...] a tento nový obsah oblékají stále ještě do starého a obnošeného kabátu“.[19] *Dovolená s Andělem* se dočkala kritiky od Ludvíka Veselého: „Nic nevadí, že prostředí si bere z rekreace našich pracujících, tedy z velké akce, jíž mohl dát zrod jen a teprve rok 1945 a kterou potvrdil únor 1948. Způsob, jímž se pokouší film jako umělecké dílo ztvárnit tuto radostnou skutečnost, tuto novou a tak mladou realitu, je dokonale starý.“[20] Stejně tak Otakar Vávra ve své shrnující stati o uplynulých letech zestátněné filmové výroby v souvislosti s tímto filmem konstatuje: „Není to ještě typ nové veselohry [...]“.[21] Lze si těžko představit, do jakých krajností by byli museli filmoví tvůrci zacházet, aby onen žádaný „nový typ“ skutečně vytvořili – a zda by se takový film skutečně dal ještě nazvat veselohrou.

Poznámky:

[1] Jméno Bořivoj ovšem získává až ve Slavínského adaptaci, v předloze není protagonistovo křestní jméno uvedeno.

[2] Pavel Taussig, *Marginálie IX. O komedii takzvané „marvanovské“*. *Film a doba* 29, 1983, č. 9, s. 513.

[3] F. X. Svoboda, *Poslední muž*. Praha: Jos. Ř. Vilímek 1941, s. 95.

[4] Film *Poslední mohykán*, 86. minuta.

[5] Film *Poslední mohykán*, 87. minuta.

- [6] Jiří Knapík, *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri 2004, s. 123–124.
- [7] Martin Šrajer, Daleká cesta. *Filmový přehled* [online, cit. 20. 1. 2022]. 19. 2. 2020. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/daleka-cesta>.
- [8] Jiří Knapík, c. d., s. 112.
- [9] Tamtéž, s. 207–211.
- [10] Tamtéž, s. 209.
- [11] Jaroslav Brož, O novou veselohru. *Svět práce* 5, 1949, č. 39, s. 11.
- [12] Film *Rodinné trampoty oficiála Tříšky*, 72. minuta.
- [13] Film *Rodinné trampoty oficiála Tříšky*, 66. minuta.
- [14] Ivan Osvald, Chodí pešek okolo... *Film a doba* 2, 1953, č. 4, s. 465.
- [15] Tímto titulem byl snímek označován v soudobém periodiku *Filmové informace* ještě v listopadu roku 1952, teprve od následujícího měsíce se objevuje již pod názvem *Dovolená s Andělem*.
- [16] Film *Dovolená s Andělem*, 31. minuta.
- [17] Film *Dovolená s Andělem*, 68. minuta.
- [18] Pavel Taussig, c. d., s. 511–514.
- [19] ŽLM, Rodinné trampoty oficiála Tříšky. *Kino* 5, 1950, č. 2, s. 34.
- [20] Ludvík Veselý, Více pozornosti veselohrám. *Literární noviny* 2, 1953, č. 18, s. 6.
- [21] Otakar Vávra, Za ideově uměleckou kvalitu čs. kinematografie a za hospodárné splnění plánu. *Kino* 8, 1953, č. 6, s. 85.